
Le berlusconisme dans *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino

Fabrice De Poli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/448>
DOI : 10.4000/transalpina.448
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016
Pagination : 129-144
ISBN : 978-2-84133-839-9
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Fabrice De Poli, « Le berlusconisme dans *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 07 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/448> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.448>

LE BERLUSCONISME DANS LA GRANDE BELLEZA DE PAOLO SORRENTINO

Résumé : Paolo Sorrentino a déclaré que la Rome de *La grande bellezza* (2013) constitue une « première, timide, phase d'approche » au personnage « Berlusconi ». Cette présente étude vise à corroborer ce jugement en faisant ressortir la dimension politique que revêt ce film maintes fois primé, une dimension qui peut paraître occultée sous la luxuriance sublime des images savamment orchestrées et sous une trame apparente qui met au premier plan la crise existentielle d'un sexagénaire mondain et dissolu. Loin d'être « timide », la « phase d'approche » s'avère au contraire bien engagée dans la représentation symbolique et baroque du « berlusconisme », entendu au sens large comme phénomène social.

Riassunto : Paolo Sorrentino dichiarò che la Roma della *Grande bellezza* (2013) costituiva una « prima, timida, tappa di avvicinamento » al personaggio « Berlusconi ». Questo studio intende corroborare quest'affermazione mettendo in luce la dimensione politica inerente a quest'opera pluripremiata, una dimensione che può sembrare velata sotto la sublimità lussureggiante delle sue immagini accuratamente orchestrate e sotto una trama apparente che mette in primo piano la crisi esistenziale di un sessantenne mondano e dissoluto. Lungi dall'essere « timida », la « tappa di avvicinamento » risulta al contrario impegnata nella rappresentazione simbolica e barocca del « berlusconismo », inteso in senso lato come fenomeno sociale.

Lors d'une soirée entre amis, des personnages de *La grande bellezza* discutent de ce qui oppose « *i film di sentimenti* » et « *i film d'impegno civile* »¹ ; leur discussion suggère par un effet de mise en abyme la nature ambivalente du film. Car si l'engagement est bien le « fait de prendre parti sur les problèmes politiques ou sociaux par son action et ses discours »², celui de Sorrentino dans *La grande bellezza* n'est pas inscrit explicitement dans la trame du film, mais ressort à travers un réseau de scènes, d'images allégoriques ou symboliques. Le synopsis du film est en effet centré sur un personnage en pleine crise existentielle, en proie à des nostalgies du

1. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, DVD, 2013, Warner Bross Entertainment Italia, 45:36.

2. Cette définition est celle du *Larousse*.

passé et des nostalgies de pureté qui contrastent avec sa vie mondaine, frivole et dissolue; et le film raconte comment, à travers une série d'événements et leurs répercussions sur la psyché du protagoniste, celui-ci finira par surmonter la crise. La richesse du film cependant ne réside pas tout entière dans la manière subtile et profonde avec laquelle est donné à voir le cheminement intérieur du protagoniste; cette richesse réside tout autant dans le cadre humain général (de pays, de société, d'époque) dans lequel ce cheminement individuel vient se découper. Et c'est précisément dans ce cadre humain général que s'exprime au mieux, mais comme en arrière-plan, l'engagement de Sorrentino, et notamment le rapport que le film peut entretenir avec le berlusconisme.

Il nous apparaît en effet indéniable que l'inspiration de Sorrentino a été marquée par ce qu'on appelle désormais le « *ventennio berlusconiano* »³ et même, plus spécifiquement, par certains traits typiques du « berlusconisme », entendu non pas seulement comme méthode politique mais plus largement, selon une définition du dictionnaire Treccani, comme « *[i]l movimento di pensiero e il fenomeno sociale e di costume suscitato da Silvio Berlusconi e dal movimento politico da lui fondato* »⁴. Notre sentiment de spectateur s'est vu corroboré par certaines recensions du film : pour le journal belge *Le soir*, *La grande bellezza* est « *La dolce vita*, version post-Berlusconi »⁵, tandis que pour le journal australien *The Sydney Morning Herald* ce film est « *La dolce vita for the Berlusconi era* »⁶. Sorrentino lui-même a fait des déclarations significatives dans ce sens lors d'une interview pour la revue *L'Uomo Vogue* qui l'invitait à parler de la politique italienne :

Sorrentino – *Il cialtrone disonesto è decisamente interessante, pur non coincidendo con l'interesse del paese.*

L'Uomo Vogue – *Va bene, allora pronuncio io il nome: Berlusconi.*

Sorrentino – *Berlusconi è talmente interessante che faccio fatica ad avvicinarlo. Ha un tasso di complessità e di imprevedibilità che richiederebbe anni di lavoro. Forse la Roma de La grande bellezza è una prima, timida tappa di avvicinamento. Sarebbe bellissimo pensare a un approccio diretto alla faccenda. Occorrerebbe una riflessione accurata, mai pensato di ridurlo*

3. À l'instar du journaliste Enrico Deaglio, qui publie en 2014 un ouvrage à mi-chemin entre l'essai et le recueil d'interviews, *Indagine sul Ventennio*, Milan, Feltrinelli, 2014.

4. *Vocabolario Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/berlusconismo/>. Consulté le 25 septembre 2015.

5. *Le soir*, 25 septembre 2013 : <http://www.lesoir.be/325886/article/culture/cinema/2013-09-25/dolce-vita-version-post-berlusconi>. Consulté le 25 septembre 2015.

6. *The Sydney Morning Herald*, 22 janvier 2014 : <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/life-among-italys-ruins-20140122-318zw.html>. Consulté le 25 septembre 2015.

*a un fenomeno da baraccone. È sfaccettato e complesso più di chiunque altro. Da maneggiare con cura*⁷.

Le réalisateur confirme ici un intérêt pour la politique qui l'avait conduit à réaliser *Il divo* (2008), tout entier consacré à Giulio Andreotti, leader historique et controversé de la Démocratie chrétienne. Si *La grande bellezza* n'est pas un film directement politique, il est nécessaire de comprendre en quoi il constitue, aux dires du réalisateur, une « première [...] phase d'approche », et jusqu'à quel point celle-ci est « timide ».

Nous analyserons tout d'abord la manière dont *La grande bellezza* donne à percevoir ce qui est communément dénommé par « fin des idéologies » (en prenant le terme d'idéologie dans une acception large), car c'est dans cette « fin » que s'impose le berlusconisme. Nous étudierons ensuite la manière dont Sorrentino, consciemment ou non, évoque ce « phénomène social » qu'est le berlusconisme, né d'un vide idéologique.

La « fin des idéologies »

Si l'idée d'une « fin des idéologies » est sujette à débat (puisque l'on peut penser qu'il est impossible de sortir de l'idéologie), l'expression nous est utile car elle sert communément à nommer une sorte de vide (relatif), qui aurait suivi d'une part le processus de « sortie de la religion » qui caractérise depuis deux siècles un certain nombre de pays occidentaux, et d'autre part l'écroulement de l'empire soviétique et conséquemment du communisme en Europe. Adriano Sofri rappelle ainsi le lien qui unit l'avènement du berlusconisme et le contexte historique général de l'Europe : « *Certo che con i tempi [Berlusconi] ha avuto a che fare, e questa è una tautologia. I tempi, in Europa, erano quelli in cui finalmente l'impero sovietico crollava in modo incruento [...] mentre a Occidente era finita, sfinita, l'idea fiduciosa di poter cambiare il mondo attraverso una solidarietà collettiva* »⁸. Sofri voit dans le début des années 1990, pour la génération protestataire des années 1960, « *l'età del disincanto e della ricostruzione delle carriere* »⁹. Les raisons de l'avènement du berlusconisme ne se limitent donc pas aux scandales de corruption révélés par l'opération « Mani pulite » en 1992 qui ont anéanti le Parti socialiste italien et la Démocratie chrétienne.

7. *L'uomo Vogue*, <http://www.vogue.it/uomo-vogue/cover-story/2014/01/paolo-sorrentino>. Consulté le 25 septembre 2015.

8. « Quando gli italiani diventarono cattivi – Il Ventennio visto dalla galera », in E. Deaglio, *Indagine sul Ventennio*, p. 102.

9. *Ibid.*

Dès l'incipit

Ce contexte de « fin des idéologies » est rappelé de façon récurrente dans le film où s'entremêlent l'évocation des idéologies communistes et l'évocation du catholicisme, au fil des séquences ou bien dans une même séquence, comme c'est le cas pour la séquence initiale du film, située sur le Janicule. Le choix du Janicule comme lieu introductif répond à des considérations esthétiques (montrer la beauté de Rome, offrir une vue panoramique de la Ville Éternelle) mais aussi politiques, car le Janicule présente des symboles physiques des deux idéologies en question. Le coup de canon qui ouvre le film, instrument narratif spectaculaire qui remplace les traditionnels trois coups du théâtre, évoque le pouvoir papal puisqu'il est un rite institué par Pie IX en 1847 pour permettre aux cloches romaines de sonner à l'unisson. Un autre versant idéologique, politiquement orienté à gauche, est suggéré dans les images successives de statues : celle de Garibaldi à cheval, aux pieds de qui un homme (barbu comme un Carducci) se recueille avec dévotion ; puis deux bustes de *patrioti* du Risorgimento dans le jardin du Janicule, celui d'un garibaldien, le général Avezzana, celui de Gustavo Modena, patriote mazzinien et homme de théâtre qui écrivit des pièces politiquement engagées. Le buste de Gustavo Modena (le premier buste qu'on voit, en gros plan) pourrait constituer une sorte de clin d'œil méta-narratif renvoyant à l'idée de spectacle mais aussi à celle d'un art engagé. Un *travelling* mène le spectateur un peu plus loin sur le Janicule, vers un nouveau symbole de la papauté, la Fontana dell'Acqua Paola, commanditée par Paul V en 1608, dont sont montrées les armoiries.

Le communisme

Sorrentino aborde plus frontalement la question des idéologies communistes dans deux moments du film. Le premier présente la performance puis l'interview d'un étrange personnage, Talia Concept¹⁰, une artiste illuminée dont la performance consiste à courir sur une sorte de route factice jusqu'à s'écraser contre un pilier du Parc des Aqueducs, à côté de Rome, et se blesser le crâne jusqu'au sang. L'ironie de Sorrentino vise les prétentions et le pseudo-mysticisme de certains artistes contemporains et en particulier de l'Art corporel, Talia Concept (dont le nom évoque le fait de couper – « *tagliare* » – les concepts) étant une sorte de double d'artistes fameuses du *Body art* comme Ana Mendieta ou Marina Abramović.

10. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 18:49-22:12.

Mais la signification du *happening* paraît toute politique ; Talia Concept porte inscrit sur son pubis un blason du communisme, la faucille et le marteau. Dès lors, la route qui mène droit dans un mur renvoie à l'effondrement de l'URSS et au déclin de l'idéologie communiste. Le lieu choisi pour la représentation est hautement significatif d'un point de vue cinématographique et politique ; il constitue un de ces liens forts que *La grande bellezza* tisse avec *La dolce vita* de Fellini et notamment son *incipit*, où une statue du Christ portée par hélicoptère longeait justement le Parc des Aqueducs. Fellini introduisait de cette manière le thème de la sécularisation, à savoir le déclin de la religion comme moteur social dominant, le décalage entre les symboles (religieux) que se donne une société et la vie réelle des individus (en l'occurrence, le journaliste Marcello)¹¹. Sorrentino utilise le Parc des Aqueducs de façon symétrique pour dire lui aussi le déclin d'une idéologie – mais d'une idéologie symétriquement « opposée » au christianisme – et l'aqueduc romain, signe d'un temps révolu, se prêtait bien à la symbolisation du déclin.

On notera enfin que cette séquence sur la « fin du communisme » est liée sur un plan formel à la séquence qui la précède, centrée sur l'enfance et la religion : Jep Gambardella y contemplait depuis sa terrasse des enfants qui jouaient dans un jardin avec une religieuse toute de blanc vêtue – or les motifs de la religion, de l'enfance et le vêtement blanc se retrouvent au début de la séquence sur Talia Concept, puisque deux jeunes filles, dans des robes blanches qui les font paraître angelots, bandent les yeux de l'artiste d'une gaze également blanche. Toutes ces figures et ces gestes sont dotés par Sorrentino d'une valeur symbolique : le voile pour indiquer l'aveuglement ; les angelots pour suggérer la dimension religieuse qui caractérise le messianisme communiste – une dimension religieuse qui touche plus largement les grandes idéologies du XX^e siècle comme l'a bien montré, entre autres, l'historien Emilio Gentile¹².

L'autre scène qui aborde explicitement le communisme¹³ est celle où Jep ébranle les certitudes de Stefania, une riche quinquagénaire sûre d'elle-même et de ses choix, mais en réalité pleine de contradictions. Stefania critique les jeunes générations qui selon elles manquent « *d'impegno civile* » et elle évoque son propre engagement civique et politique, les occupations

11. Le critique Freddy Buache, au sujet de la religion dans *La dolce vita*, évoque le « divorce d'une société et de ses signes, [l']impossibilité du dialogue » (F. Buache, *Le cinéma italien d'Antonioni à Rosi*, Yverdon, La Thièle, 1969, p. 76).

12. E. Gentile, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Rome – Bari, Laterza, 2001.

13. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 44:27-49:42.

de lycées dans sa jeunesse, ses « *undici romanzi d'impegno civile e il [suo] libro sulla storia ufficiale del Partito [comunista]* ». Stefania défend l'art engagé ; elle pense, comme l'explique une autre convive, Dadina, qu'un romancier engagé « *ha una sorta di vantaggio, diciamo di salvacondotto rispetto a un romanziere che si occupa [...] di sentimenti* ». Jep démonte une à une toutes les certitudes de Stefania, notamment sa prétention à être une femme et une artiste engagée : son « Histoire du Parti » a été écrite moins par vocation que parce qu'elle était la maîtresse du chef du parti ; ses romans ont été publiés par une maison d'édition subventionnée par le Parti et promus par de petits journaux proches du Parti.

La satire vise ici la tendance *radical chic*, celle de ces bourgeois qui se donnent bonne conscience par un engagement politique de façade. La scène participe à sa manière de l'idée d'un déclin de l'engagement communiste, déclin moral ici puisque cet engagement n'est pas sincère.

La religion

Le film suggère de manière analogue une désaffection nostalgique pour cet autre « grand récit » (pour reprendre la terminologie du philosophe Jean-François Lyotard), celui du catholicisme. Jep est d'un côté attiré par plusieurs figures religieuses présentes dans le film : les jeunes religieuses d'un institut¹⁴, la sœur jouant avec des enfants¹⁵, figures qu'il contemple de loin ; mais surtout le cardinal Bellucci et le personnage de la « Santa », une sorte de Mère Teresa centenaire qui occupe plusieurs séquences dans le dernier tiers du film. Mais cette fascination est précisément celle d'un individu qui n'a pas la foi et ne peut considérer ces figures religieuses qu'avec distance, même nostalgique. Sorrentino poursuit ici le thème du rapport problématique à la religion ou à la spiritualité tel que Fellini l'avait développé dans *La dolce vita* et dans *Otto e mezzo*. La modernité occidentale est caractérisée précisément par la possibilité reconnue et largement pratiquée de ne pas croire et de ne pas vivre selon les dogmes d'une religion ; et Sorrentino suggère tout au long du film précisément ce rapport problématique et distancié à la religion. Ce rapport ambivalent s'illustre avec la figure du cardinal Bellucci : s'il fascine Jep au point que celui-ci le sollicite personnellement et lui fait entendre son désarroi existentiel, le cardinal se comporte par ailleurs comme un homme mondain obsédé par la bonne chère.

14. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 13'29-14'33.

15. *Ibid.*, 18'20-18'45.

Sur la question du religieux, il conviendrait de citer également la série d'images qui vient s'intercaler entre la scène où Jep dénonce les mensonges de Stefania et une scène où l'on voit cette même Stefania, à son retour chez elle, « tomber » dans sa piscine, sombre et décontenancée¹⁶. Cette série d'images correspond à des personnes que Jep croise ou entrevoit un instant au cours d'une déambulation nocturne : d'un côté, une femme musulmane voilée, en gros plan, de face, puis vue à côté de son mari qui mange au restaurant tandis qu'elle reste à ses côtés sans manger et sans bouger ; de l'autre des figures de femmes occidentales libérées, mais affectivement seules (une, d'une maigreur anorexique, promène un gros chien en laisse ; une autre est séparée d'un homme par une baie vitrée ; une autre encore dans une riche voiture se tient aux côtés d'un homme, probablement son compagnon, froide et détachée). Ces images valent comme illustrations et suggestions en lien avec le discours de Stefania sur sa condition de femme moderne, soi-disant libérée et épanouie dans sa vie de famille et dans sa vie professionnelle – mais elles valent également, et plus largement, comme allusions politiques à des sociétés que différencie fondamentalement le rapport à la religion, sécularisé dans un cas et pas dans l'autre.

Le rapport distant de Jep au communisme et plus largement à l'engagement social ou politique, comme le rappellent ses amis¹⁷, et son rapport distant à la religion renvoient au déclin des deux grands « récits » idéologiques, déclin qui a sans aucun doute favorisé le triomphe du berlusconisme. Et c'est précisément dans ce climat de doute et de distance par rapport à ces idéologies que sont présentés dans le film des personnages et des scènes qui renvoient à des traits saillants du berlusconisme.

Facettes du berlusconisme

Pour le psychanalyste Massimo Recalcati, ce qui sépare Berlusconi de Mussolini et de tous les leaders totalitaires du siècle dernier est

*la completa assenza di credenza ideologica. Egli non ha rapporti con una Causa che lo supera (la Causa della Storia, della Razza, della Natura ecc.) perché è identificato totalmente alla propria di causa, cioè quella relativa all'affermazione del proprio Ego come monarca assoluto*¹⁸.

Et Recalcati de préciser l'extension du phénomène :

16. *Ibid.*, 49'43-50'06.

17. *Ibid.*, 44.57'.

18. M. Recalcati, « Oltre il Duce, verso la perversione », in E. Deaglio, *Indagine sul Ventennio*, p. 147.

Il berlusconismo è stato molto più di un fenomeno politico. Non si sovrappone con le vicende partitiche di Forza Italia e nemmeno con quelle della destra e del centrodestra italiano. È qualcosa di più esteso, capillare, invasivo che non coincide temporalmente nemmeno col Ventennio che ha visto come protagonista il personaggio e l'azione politica e di governo di Silvio Berlusconi. Inizia negli anni Ottanta offrendo il terreno culturale più propizio per il successo del socialismo craxiano attraverso un'azione egemonica mediatica che plasma gli italiani su alcuni valori che escludono ogni concezione solidaristica dell'esistenza, mettendo in primo piano una versione solo individualistica, cinica e narcisistica, della libertà, un culto estetizzante ed esasperato dell'immagine, una rappresentazione feticistica del corpo, il superamento antinostalgico di ogni ideologia, l'affermazione eroica della libera impresa, del farsi da sé, dell'autogenerazione, il mito del successo a ogni costo, la diffidenza radicale nei confronti della politica, il sospetto verso tutto ciò che è istituzionale, l'uso spudorato della menzogna, l'attaccamento al potere, l'insensibilità di fronte agli interessi generali, l'assenza di cultura, l'uso pubblicitario della comunicazione¹⁹.

Cette apparente absence d'idéologie n'est au fond que l'adhésion à une idéologie qui se cache, une certaine idéologie libérale de la réussite individuelle et de la consommation jouissive.

L'impératif du jouir

Pour mieux cerner en quoi certaines scènes du film peuvent renvoyer au berlusconisme, il peut être utile de rappeler le contexte politique de la période 2008-2013 qui a précédé la réalisation de *La grande bellezza*. Berlusconi entame alors le début de sa chute politique. Nommé pour la troisième fois président du Conseil en 2008, Berlusconi perd deux ans plus tard l'un de ses principaux alliés historiques, Gianfranco Fini, et perd ainsi la majorité absolue à la Chambre des députés ; en 2011, la pression politique et celle des marchés le contraignent à la démission. À ces échecs politiques s'ajoutent l'accumulation des procès à son encontre et la succession des affaires de mœurs : après les soupçons d'abus de mineur avec l'affaire Noemi Letizia en 2008, d'usage de la prostitution avec l'affaire D'Addario en 2009, commence en décembre 2010 une affaire qui fera la une de bien des journaux et magazines pendant plusieurs années, l'affaire Ruby. La presse dévoile alors au grand jour tout un système d'exploitation de jeunes femmes invitées aux soirées fines que Berlusconi organise dans ses villas. À ce grand déballeage viennent s'ajouter les témoignages de l'épouse de Berlusconi, Veronica Lario, qui demande publiquement le divorce en 2009 et accuse publiquement son mari d'être un libertin effréné. Échecs politiques, procès, scandales

19. M. Recalcati, « Oltre il Duce, verso la perversione », p. 148.

de mœurs, chute dans les sondages d'opinion, le climat de ces années est celui d'une fin de règne décadente, une décadence qui semble trouver sa transfiguration poétique dans *La grande bellezza*. Mais plus largement, on notera le goût de Sorrentino pour les personnages en décadence ou en déchéance, comme le chanteur et le footballeur de *L'uomo in più* (2001), le comptable des *Conseguenze dell'amore* (2004), l'usurier qui perd sa fortune dans *L'amico di famiglia* (2006), Andreotti mis en procès dans *Il divo* (2008) ou les deux protagonistes brimés par l'âge dans *Youth* (2015).

Rappeler ce climat de décadence libertine nous semble important pour apprécier la dimension allégorique de la longue scène de fête nocturne qui suit la séquence introductive du Janicule. Cette fête, organisée par Jep pour ses soixante-cinq ans, n'est pas sans créer un effet d'écho avec les outrances des fêtes libertines berlusconiennes dont la presse rendait compte, de par l'opulence des festivités, mais aussi le libertinage (discret mais net) de ses participants, à commencer par celui de Jep (qui embrasse une jeune femme qu'on devine être une conquête d'un soir et qui se voit intensément sollicité du regard par plusieurs danseuses). Sorrentino explicite la valeur allégorique de la fête dansante et du libertinage qui s'y donne lorsqu'il affirme qu'en Italie

il y a une sorte de lassitude qui trouve son point culminant dans la danse, dans les rythmes des congas, dans les tentatives de séduire la femme magnifique du moment ou l'homme magnifique du moment. [...] On dirait que c'est devenu la principale occupation du pays. [...] Si c'est fait par quelqu'un qui a une position à grande responsabilité, cela devient selon moi une sorte de permission pour beaucoup de gens²⁰.

Et Sorrentino d'ajouter que « Berlusconi donna une sérieuse contribution à ce climat » par son comportement et son insistance à faire du divertissement « un impératif catégorique ».

L'écho au berlusconisme latent se perçoit dans l'outrance de la fête et se distribue entre les personnages, Jep mais aussi son ami Lello Cava, homme d'affaires génial que Jep définit comme « *il più grande venditore del mondo. Intorta chiunque [...]. Vende giocattoli all'ingrosso in tutto il mondo* »²¹. Outre le fait d'être un homme d'affaires hors pair, Lello partage avec Berlusconi sa petite taille, ses infidélités (malgré des déclarations péremptoires à sa femme), sa fréquentation des prostituées et, en somme, son désir sexuel maladif, un désir qui marque son visage de manière grotesque lors de sa première apparition, dans la première séquence de fête nocturne, où on le

20. *The Sydney Morning Herald*, 22 janvier 2014. C'est moi qui traduis.

21. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 25³⁶-25⁵⁶.

voit trépigner et rugir aux pieds d'une jeune danseuse, ambitieuse et haut perchée sur un cube. Cette danseuse exhibitionniste est une femme qui cherche à percer dans le monde du théâtre et du cinéma ; sans scrupules et pleine d'ambition, elle n'hésite pas à manipuler et exploiter l'ami de Jep, Romano, qui s'est épris d'elle. Le fait que Lello, l'homme d'affaires, soit littéralement aux pieds de cette arriviste n'est pas sans rappeler les liens qui unirent Berlusconi à toute une kyrielle de jeunes femmes ambitieuses, désireuses de percer dans le monde du spectacle ou de s'enrichir, et dont certaines ont été soupçonnées de vouloir faire chanter leur mentor. Lello semble représenter typiquement ce que le journaliste Enrico Deaglio a dénommé de manière abrupte, pour définir la période 2009-2012, « *l'era della gnocca* », reprenant une saillie publique de Berlusconi qui, le 6 octobre 2011, proposait de rebaptiser son parti « Forza gnocca »²².

La possibilité d'une lecture « politique » est renforcée ici par la place qu'occupe la scène de la fête dans le film, soit juste après la première séquence du Janicule où étaient évoqués les deux grands filons idéologiques (pensée laïque et progressiste d'un côté, christianisme de l'autre) qui avaient modelé historiquement l'Italie. Comme si à la Rome des papes et à l'Italie du Risorgimento (symbolisé par la figure de l'anticlérical Garibaldi) avait succédé une nation dominée par le désir individualiste de jouir à outrance et par le désir du spectacle – puisque l'anniversaire de Jep est en lui-même un véritable spectacle. La succession des séquences semble mimer indirectement le passage historique dans l'histoire italienne d'une politique dominée par des partis très idéologisés, du moins officiellement (le Parti socialiste italien, la Démocratie chrétienne), au triomphe du berlusconisme, lequel offre, selon les mots de Recalcati que nous avons cités, « *una versione solo individualistica, cinica e narcisistica, della libertà* »²³. Le cri hystérique d'une des convives qui introduit la scène de la fête sonne alors comme un cri de détresse ; il tranche sur le chant grave de la première séquence, qui venait rendre plus solennelles les images des armoiries papales et de Garibaldi²⁴. Se trouvent ainsi radicalement opposés un passé solennel et marqué par les idéologies fortes à un présent qui ne serait régi que par le désir de s'étourdir dans la fête. Le cri de la convive anticipe l'image de la fête, il retentit alors même que l'on voit encore, sur le Janicule, le corps allongé d'un touriste

22. E. Deaglio, *Indagine sul Ventennio*, p. 153.

23. M. Recalcati, « Oltre il Duce, verso la perversione », p. 147.

24. On notera au passage que Sorrentino reprend ici un type de raccord sonore utilisé par Fellini dans *La dolce vita*, où le cri d'un danseur déguisé en divinité orientale annonçait la vie nocturne de Marcello et tranchait avec les cloches de Saint-Pierre de la première séquence.

japonais tombé raide mort alors qu'il contemplait la « Ville Éternelle ». Dans cette perspective symbolique qui constitue une composante primordiale du style Sorrentino, le corps mort peut symboliser l'idée d'une mort des idéologies, une mort vécue dans la douleur du cri.

Le désir de télévision

La fête qui fait suite au chant sacré du Janicule est comme placée sous l'égide de « Lorena », une femme opulente qui sort d'un énorme gâteau et lance le moment venu des vœux d'anniversaire adressés à Jep. Lorena est définie par le personnage de Stefania comme une « *ex-soubrette televisiva in completo disfacimento psico-fisico* »²⁵. Or, le rôle est joué précisément par Serena Grandi, une actrice considérée comme un sex-symbol dans les années 1980 et 1990 pour ses formes généreuses et pour avoir tourné avec Tinto Brass. Serena Grandi a également participé à des émissions de divertissement télévisé, dans les années 1980 et plus récemment dans une émission de télé-réalité, en 2004-2005. Le personnage de Lorena rassemble donc les thèmes de l'érotisme et de la télévision, thèmes intimement associés à la figure Berlusconi. L'histoire de l'ascension politique de Berlusconi s'écrit avec ses chaînes de télévision, lesquelles sont connues pour privilégier les figures de *pin-up*. Lorena, personnage central dans la fête de Jep, correspond tout à fait au canon du divertissement et à l'impératif de sensualité des chaînes berlusconiennes. Elle illustre pleinement cette ostentation et cette obsession du corps féminin que dénonçait Lorella Zanardo en 2009 avec *Il corpo delle donne*, documentaire sur l'image des femmes dans la télévision italienne (et principalement berlusconienne)²⁶.

Le culte de soi

Fellini suggérait comment le vide idéologique créé par la sécularisation venait nourrir l'idolâtrie pour les stars, nouvelles déités de la modernité désenchantée. Sorrentino suggère que ce vide est comblé par le culte du corps, de la jeunesse et des gourous modernes qui exploitent le désarroi existentiel ambiant. Ce culte de la beauté féminine fait partie intégrante du style de Berlusconi, qui, par plusieurs propos déplacés, a montré combien la beauté plastique primait avant toute chose dans le regard qu'il porte sur les femmes ; à titre d'exemple on rappellera les offenses à la députée Rosy Bindi : le 8 octobre 2009 il lui lance ironiquement, dans l'émission

25. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 8'59-9'09.

26. L. Zanardo, *Il corpo delle donne*, <http://www.ilcorpodelledonne.net>. Consulté le 25 septembre 2015.

télévisée *Porta a porta* : « *Sei sempre più bella che intelligente* »²⁷, tandis qu'il la traite d'« *uomo* » en 2015 lors d'une cérémonie officielle²⁸. Les femmes politiques chargées de représenter les différents partis de Berlusconi sur les plateaux télévisés se sont par ailleurs toujours distinguées par leur plasticité, à l'instar de Mara Carfagna, ancienne participante à des concours de beauté et ancienne présentatrice de télévision, devenue ministre du quatrième gouvernement de Berlusconi, dont elle est une des partisans les plus fidèles.

Lorena, l'ancienne *pin-up*, qui aura un malaise lors d'une autre fête nocturne suite à une prise de cocaïne trop importante, donne à voir la désillusion qui détruit celles et ceux qui ont tout misé sur le culte de l'apparaître à la télévision et qui, une fois la gloriole et la jeunesse passées, ne récoltent que dépression et incapacité à vivre en harmonie avec soi.

L'obsession de la beauté et de la jeunesse est illustrée magistralement dans ce qu'on pourrait appeler « la scène du botox ». Jep se rend à la séance d'un prétendu maître de la chirurgie esthétique dans un salon privé et calfeutré ; il assiste éberlué à un défilé de patients de tous âges qui viennent recevoir des injections de botox, pour gonfler lèvres, seins ou rajeunir la peau. Le médecin-chirurgien est un véritable gourou de secte qui crée un lien de soumission et de dépendance affective chez ses clients, lesquels lui demandent des miracles pour leur corps, voire, pour certains d'entre eux, pour leur vie personnelle ou le salut du monde. L'idée qu'on puisse avoir un problème avec sa propre image, qu'on ait du mal à s'accepter pour ce qu'on est, est rendue dès les premières images de la séquence qui nous montrent, au moment où Jep entre dans l'appartement, une infirmière portant un miroir emballé dans du papier transparent, lequel reflète la silhouette du protagoniste, mais complètement floutée, brouillée. Si la question de la chirurgie plastique n'est pas spécifiquement italienne, elle renvoie cependant, là encore, au personnage Berlusconi et aux présentatrices refaites qui peuplent ses chaînes privées, telles que nous les montre le documentaire *Il corpo delle donne*. La chirurgie plastique est bien entendu utilisée par Berlusconi lui-même, souvent moqué pour ses liftings ou ses implants capillaires (Beppe Grillo le surnomme « *testa d'asfalto* »²⁹). Mieux : dans un article du *Corriere della Sera* intitulé « L'estetica di Berlusconi », le journaliste Gian Antonio Stella nous fait savoir que Berlusconi a loué les

27. *Porta a porta*, 8 octobre 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=NJO5JVx-rM>. Consulté le 25 septembre 2015.

28. *Libero*, 3 février 2015. <http://www.liberoquotidiano.it/news/politica/11752122/bindi.html>. Consulté le 25 septembre 2015.

29. *Corriere della Sera*, 11 septembre 2013. http://www.corriere.it/politica/11_settembre_13/stella-berlusconi_561cc2f6-ddcd-11e0-aaof-d391be7b57bb.shtml?refresh_ce-cp. Consulté le 25 septembre 2015.

bienfaits de la chirurgie esthétique pour tenter d'accroître sa beauté : « *Io stimo le donne che si sottopongono a queste operazioni. Sono ancora più belle, perché la loro bellezza se la sono meritata* »³⁰. Et Lorena, l'ex-présentatrice télévisée, est une des adeptes de ce gourou du botox.

Le culte de la beauté plastique est lié à un impératif narcissique de séduction théorisé par Berlusconi, qui revendique « *una sorta di training autogeno* » : « *Ogni mattina davanti allo specchio io mi guardo e mi ripeto: "Mi piaccio, mi piaccio, mi piaccio". Ricordatevi: se uno piace a se stesso, piacerà anche agli altri!* »³¹. Et Berlusconi, comme en témoigne son ancienne popularité, est un maître en la matière. Le narcissisme, illustré par la scène du botox, est également incarné par le personnage d'Orietta (joué par Isabella Ferrari), une femme riche avec qui Jep passe un bout de nuit. Au compliment qu'il lui fait sur sa beauté, Orietta répond qu'elle se photographie à toutes les heures du jour avec son smartphone « *per conoscer[si] meglio* » et qu'elle envoie ses photos à ses amis de Facebook qui la congratulent. Ce qui n'est pas du goût de Jep qui, sans se faire entendre, quitte aussitôt la riche narcissique qui est allée chercher son ordinateur portable pour lui montrer tous ses autoportraits³².

La corruption

Le climat décadent de *La grande bellezza* est redoublé par les allusions à la corruption politico-financière et au rôle souterrain du crime organisé dans l'économie du pays. Ce thème de la corruption est incarné notamment par le voisin de Jep, un personnage énigmatique, silencieux, que Jep voit une première fois dans l'ascenseur, puis trois autres fois à son balcon, qui surplombe la terrasse de Jep. Le spectateur découvrira avec Jep l'identité du personnage lors de son arrestation : il s'agit d'un certain Giulio Moneta, un des hommes les plus recherchés par la police. Giulio Moneta est un mafieux à col blanc qui, par sa tenue et son langage, semblerait plutôt être un homme d'affaires ou un homme politique. Ses liens avec le crime organisé sont d'abord suggérés dans une de ses apparitions au balcon où la femme qui le suit, et qui semble être sa compagne, embrasse soudainement l'homme qui se tient derrière Giulio Moneta, un homme gras et fier, dont l'aspect farouche le désigne comme homme de la pègre. Lors de son arrestation, Giulio Moneta s'adresse à Jep en attaquant l'oisiveté de celui-ci et en se définissant comme un « *uomo laborioso* » ; et il conclut son bref discours

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 29'57-32'.

par cette phrase : « *io faccio andare avanti questo paese* »³³. D'un côté, la réplique pourrait évoquer l'importance du pouvoir et des capitaux d'origine mafieuse dans l'économie italienne. De l'autre, l'argument de Moneta qui consiste à faire passer pour service à la nation ce qui n'est en réalité que volonté d'enrichissement personnel rappelle la stratégie de défense employée régulièrement par les avocats de Berlusconi lors des procès ou par Berlusconi lui-même, par exemple en janvier 2011, où dans un message vidéo, alors qu'il est éclaboussé par les scandales, il déclare : « *Vado avanti nell'interesse del Paese* »³⁴.

Giulio Moneta incarne le phénomène de la corruption qui, selon Romano Prodi, s'est répandu dans l'histoire récente de l'Italie comme jamais il ne l'avait fait auparavant³⁵. Le personnage peut renvoyer indirectement aux nombreux procès pour corruption de Berlusconi mais également aux soupçons de liens avec la mafia qui pèsent depuis longtemps à son encontre (soupçons accrus avec la condamnation le 13 janvier 2014 de son bras droit Marcello Dell'Utri à sept ans d'emprisonnement pour association mafieuse).

On notera que la scène de l'apparition de Giulio Moneta avec le « mafieux » se présente, dans le déroulement filmique, comme le tableau central d'un triptyque dont la première et la troisième partie sont centrées sur Lello Cava, l'homme d'affaires. En effet, dans la scène précédant l'apparition, Jep fait le portrait de son ami Lello Cava et le taxe à plusieurs reprises d'« *uomo scuoro* », notamment au moment même où Giulio Moneta ouvre son balcon ; ce qui crée implicitement un lien radical entre le personnage de Lello Cava et celui de Giulio Moneta, d'autant que la scène d'apparition de Moneta au balcon est aussitôt suivie par celle où l'on voit Lello Cava rentrer chez lui mais se tromper de route, probablement dans un acte manqué qui le mène à une place où des prostituées qui le connaissent bien l'interpellent. La succession des scènes souligne, outre le lien entre l'homme d'affaires et le criminel en col blanc, un lien entre commerce, corruption et prostitution. Un lien qui se trouve renforcé par la musique qui sort de l'appartement de Giulio Moneta, lorsque celui-ci sort à son balcon avec son épouse et l'étrange homme farouche : une musique festive de congas qui semble celle qu'évoquait Sorrentino dans l'interview au *Sydney Morning Herald* pour dépeindre l'Italie berlusconienne.

33. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 1h45'.

34. Cf. SkyTG4, http://www.repubblica.it/politica/2011/01/28/news/berlusconi_ai_promotori_della_libert_respingeremo_l_assalto_delle_toghe-11787610/. Consulté le 25 septembre 2015.

35. R. Prodi, « Certo che si poteva sconfiggere – Il berlusconismo toccato con mano », in E. Deaglio, *Indagine sul Ventennio*, p. 38.

Le naufrage

Jep vit un naufrage personnel, définissant plusieurs fois sa vie par l'image du vide et du désert. Mais ce naufrage intérieur semble symboliquement celui d'une nation entière, dont Sorrentino montre surtout des aspects décadents, comme si la « grande beauté » n'appartenait qu'au passé – au passé de l'art et de la politique tels que Rome peut les rappeler dans son architecture ou sa statuaire. Naufrage personnel et naufrage national sont tous deux symbolisés par un même objet : le navire de croisière *Costa Concordia*, naufragé près de l'île de Giglio, que Jep fixe d'un regard songeur³⁶. Sorrentino récupère ici ce qui était devenu pour beaucoup de commentateurs l'image même de la décadence de l'Italie berlusconienne, le naufrage ayant lieu le 12 janvier 2012, soit deux mois après la démission de Berlusconi et alors même que l'Italie est en pleine tourmente financière et menace de faire banqueroute.

Conclusion

Au terme de cette étude, force est de constater que, si *La grande bellezza* se donne *a priori* comme un film « de sentiments », par opposition aux films « d'engagement civil », sa nature est bien plus riche et complexe. Sorrentino reconnaît après coup qu'il réalise là une première étape d'approche, timide, du berlusconisme. Mais cette timidité n'est qu'apparente, car à travers le cynisme décadent de Jep et le cadre général dans lequel celui-ci évolue, le réalisateur donne à voir des traits saillants d'une certaine société italienne marquée par plus de vingt ans d'influence berlusconienne.

Mais Sorrentino ne sombre pas dans le pessimisme morose que le spectacle d'une décadence enracinée peut facilement engendrer. La fin du film est solaire et ouverte positivement sur le futur puisque Jep, dans les toutes dernières images, après avoir contemplé mélancoliquement le *Costa Concordia*, connaît une mutation intérieure, sent soudainement ravivé en lui un état d'enthousiasme pour la vie, pour le *hic et nunc*, par-delà les naufrages.

Fabrice DE POLI
Université de Lorraine

36. P. Sorrentino, *La grande bellezza*, 1h29'10-1h29'20.